



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – IH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – HIS

NO RASTRO DA TINTA
representações demoníacas na Ordem Terceira Carmelita
do Recife

RAFAEL LIMA MEIRELES DE QUEIROZ

BRASÍLIA

2018

RAFAEL LIMA MEIRELES DE QUEIROZ

NO RASTRO DA TINTA
representações demoníacas na Ordem Terceira Carmelita
do Recife

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
História do Instituto de Ciências
Humanas da Universidade de
Brasília como requisito parcial
para a obtenção do grau de
licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. André Cabral
Honor

BRASÍLIA

2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. André Cabral Honor
(Orientador)

Profa. Dra. Maria Filomena Pinto da Costa Coelho

Prof. Dr. Jonas Wilson Pegoraro

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, Lúzia e Rogério, por sempre me proporcionarem o melhor que puderam para que eu estudasse e tivesse uma vida excelente e digna. Faço uma menção especial à minha mãe que criou em mim o amor à leitura ainda na infância, não deixando faltar uma edição sequer da Turma da Mônica e me acompanhando para comprar todos os livros da saga Harry Potter ainda no lançamento.

Agradeço a todos os amigos e a minha namorada, Maria Clara, pela compreensão em todas as vezes que não pude estar presente pra passar mais um tempinho na presença de Santa Teresa e Sepúlveda. O apoio de vocês foi fundamental.

Gostaria de reconhecer também a importância de todos os professores que tive em minha vida, em especial os professores Jonas Wilson Pegoraro e Maria Filomena Pinto da Costa Coelho, que tão gentilmente se dispuseram a compor a banca avaliadora deste trabalho. Agradeço também aos técnicos e terceirizados que compõem o Departamento de História e nossa Universidade, sem vocês o espaço acadêmico não existiria.

Agradeço ao CNPq e à FUB pelo apoio dado em forma de bolsas para Iniciação Científica. Os dois projetos realizados com estes incentivos são a base desta dissertação e criaram também a minha base enquanto pesquisador. Incentivemos a ciência e o desenvolvimento, pois só a educação salva!

Por fim, e provavelmente mais importante, agradeço ao meu orientador, André Honor, pelo apoio, pelas ideias, pelas recomendações de leitura (que geralmente eram transformadas em presentes), pelos “refaça, você pode mais”, e pela amizade que, com certeza, permanecerá quando terminado o curso.

RESUMO

O objetivo desta monografia é realizar uma análise iconológica de três painéis alegóricos referentes à hagiografia de Santa Teresa d'Ávila, confeccionados por João de Deus e Sepúlveda para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, no século XVIII. Estes painéis, quando analisados em conjunto, contam-nos uma história extremamente interessante acerca dos confrontos entre Santa Teresa e os demônios que a atormentaram em vida. A presente monografia, neste texto buscará compreender qual o papel desempenhado por essas pinturas, que apresentam retratos alegóricos de figuras demoníacas, na composição harmônica e divina do ambiente sacro. Para isto, perguntamo-nos quais as significações e utilizações práticas que tais representações podem assumir no momento de sua produção e até que medida elas se relacionam com o contexto histórico na qual estão inseridas.

Palavras-chave: Ordem Terceira do Carmo do Recife; Santa Teresa D'Ávila; Iconologia; Demônios; Barroco.

ABSTRACT

This study aims to perform an iconological analysis of three allegorical panels related to the hagiography of Saint Teresa d'Ávila, made by João de Deus e Sepúlveda for the Church of the Third Order of Carmo of Recife, in the 18th century. These panels, when analyzed together, tell us an extremely interesting story about the confrontations between Saint Teresa and the demons that tormented her in life. This analysis seeks to explain the role played by the paintings that feature allegorical portrayals of demonic figures in the harmonic and divine composition of the sacred environment. To achieve this, we ask ourselves what are the meanings and practical uses that such representations can assume in the moment of their creation and to what extent they relate to the historical context in which they are inserted.

Keywords: Third Order of Carmo of Recife; Demons; Baroque.

SUMÁRIO

Introdução	3
Estão eivados o Profeta e o Sacerdote	10
O gladiador rubro	21
Livrai-nos de todo o mal. Amém!	29
Conclusão	39
Referências Bibliográficas	42

Introdução

Como se conta uma boa história?

Ora, tratando o assunto em termos básicos podemos postular que toda narrativa que se preze nos apresenta personagens que dialogam entre si desenvolvendo um enredo, geralmente conflituoso, em um cenário contextualizado. Partindo desta premissa, e tendo em mente que para além do rigor científico um texto histórico deve ser prazeroso ao leitor, buscarei contar-vos uma história dentro da História.

Cenário de nossa trama, o templo da Ordem Terceira do Carmo do Recife foi construído e inaugurado no ano de 1710, sendo consagrado a Santa Teresa de Jesus. A fundação desta Igreja insere-se no contexto pós-tridentino, quando a Igreja Católica deixa de ser vista como a instituição única do cristianismo, por consequência do cisma causado pela Reforma Protestante. Neste sentido, buscou-se o fortalecimento das instituições do catolicismo através do aprofundamento da relação entre a Igreja Católica e a vontade da coroa.

Em Portugal e Espanha, o relacionamento entre estes dois núcleos de poder deu-se com afinidade, tendo o Padroado ali existente fomentado a manutenção dessa parceria. O Padroado Português consistiu, basicamente, no poder delegado ao Rei de Portugal pela Santa Sé, para que este pudesse organizar e financiar todas as instituições religiosas em seus domínios, incluindo os ultramarinos. Parte desse financiamento era destinado às ordens religiosas, que tinham, entre outros papéis, o de impulsionar uma “nova espiritualidade” que fizesse frente aos ideais reformadores.

Com essa relação simbiótica¹ entre a Coroa e a estrutura clerical, operou-se o fortalecimento das instituições religiosas no corpo social. Inserida neste contexto, assim como ocorre com a Ordem Primeira, a Ordem Terceira do Carmo do Recife é atingida por esse movimento, o que atribuía maior possibilidade de exercer o poder ao ocupante de um posto no

¹ Ainda que o Padroado remeta à ideia de colaboração mútua entre o Clero e o Poder Régio, faz-se necessário compreender que ele não eliminava o conflito entre as duas esferas, sendo muitas vezes o intensificador de contendas entre as autoridades seculares e religiosas. Para ler mais sobre o assunto recomendo o capítulo *Jogo de Forças: os atores sociais e o poder das Instituições*, presente na dissertação de mestrado de Patrícia Ferreira dos Santos. SANTOS, Patrícia. *Poder e palavra: discursos, contendas e direito de padroado em Mariana (1748-1764)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, p. 18-74.

interior da Igreja, fazendo com que no século XVIII muitos leigos vissem a oportunidade de ascensão social por meio do ingresso no seu corpo de irmãos.

Entretanto, a população dispunha de diversas irmandades e associações religiosas na Capitania de Pernambuco que impulsionavam a subida dos degraus na “escada social”, o que dava aos fiéis a opção de escolher em qual destas instituições gostariam de participar. Diante dessa disputa por espaço, a Ordem Carmelita implementou estratégias para atrair a elite pernambucana através de uma relação mútuo beneficiária que levasse essa camada da população a optar por fazer parte do corpo de membros da Ordem Terceira do Carmo em detrimento das demais.

A entrada de leigos na Ordem era regulada pelo Compromisso dos terceiros em Recife, de 1788. Em seu capítulo 14, intitulado, “*Das condições que há de indagar os informantes, sobre os pertendentes da entrada na nossa Ordem, e como se hão de comportar*”, são elencadas algumas características indispensáveis para o ingresso na irmandade. Os homens, por exemplo, deviam ser batizados, honrados, sem vícios, sem pendências judiciais e deviam ter “bens, que bastem, para que sem detrimento da sua família, possa satisfazer as obrigações da ordem”².

Demonstrar-se qualificado perante o rigoroso sistema de seleção desta instituição, além de aumentar o prestígio do indivíduo atestando sua riqueza e sua idoneidade moral, servia ainda como uma chave para as portas de patamares mais elevados na hierarquia social, permitindo o trânsito entre as diferentes classes existentes na sociedade recifense e o estabelecimento de redes de conexões interpessoais que serviam aos objetivos pessoais do irmão leigo. Como nos ensina Bourdieu, “as diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses”³.

Desta forma, tudo se passa como se os sistemas simbólicos estivessem destinados pela lógica de seu funcionamento [...] a preencher uma função social de sociação e dissociação, ou então, a exprimir os desvios diferenciais que definem a estrutura de uma sociedade enquanto sistema de significações, arrancando os elementos constitutivos desta estrutura, grupos ou indivíduos,

² AHU_ACL_CU_COMPROMISSOS, Cod. 1941.

As siglas desta citação são: AHU – Arquivo Histórico Ultramarino; ACL – Arquivo da administração geral; CU – Conselho Ultramarino.

³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, 1989, p. 11.

da insignificância.⁴

Partindo para o plano da disputa simbólica, percebe-se a necessidade de a Ordem Terceira possuir uma Igreja monumental, uma “construção expressiva de valores ideológicos” que se apresentasse como o “núcleo de máximo prestígio no tecido urbano”⁵. Para tanto, valendo-se da cultura histórica carmelita como elemento teórico, estabeleceu-se o poder simbólico da ordem através da suntuosidade de sua ornamentação barroca.

Sendo conceito bastante amplo, apesar de o Barroco englobar diversas esferas da sociedade, como a religião, a economia e a política, seu escopo principal nunca deixa de ser a arte, esfera na qual se criou tal conceito. Para Giulio Carlo Argan, esta corrente estilística está ligada sobretudo ao domínio da arte como “manifestação sensível do movimento, do ritmo e dos valores da existência”, na qual a arte é posta como revelação sensível e formal do dogma, sendo extremamente utilizada pela Igreja para persuadir os fiéis através da visualização de seus rituais, com a natureza e a história tidas como reflexos da vontade de Deus.⁶

Através da persuasão, a arte barroca incute no leigo que a vislumbra um sentimento acerca de algo que o faz ter, mesmo que involuntariamente, a vontade de exercer alguma ação em relação ao objeto que gerou essa sensação. Em outros termos, a Igreja barroca persuade através de impulsos afetivos originados pela sua composição profundamente dramática e verossímil, pautada em uma retórica extremamente simbólica cujo principal objetivo, no caso da Ordem Terceira Carmelita do Recife, é agremiar seguidores distintos e evangelizar de forma decorosa o corpo de irmãos terceiros.

A igreja devia compôr-se como uma maravilha⁷, demonstrando o seu poder e atraindo os poderosos, para que dessa união, afluísse autoridade maior. “Magnífica no seu aspecto, embelezada por seis altares, ornada de ricos painéis representando os diversos passos da vida de Santa Thereza”. Foi com tais palavras que, no ano de 1937, Fernando Pio descreveu a

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 17.

⁵ ARGAN, Giulio. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 78.

⁶ ARGAN, 2004, p. 47.

⁷ O conceito de maravilha faz referência ao esplendor da composição e ornamentação dos ambientes sacros. Para Rodrigo Bastos, a maravilha relaciona-se à “luz, ao esplendor e à formosura, qualidade inerente a todas as coisas feitas com graça e beleza, o que proporciona encanto e deleite”. BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 61.

Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife e nos apresentou o principal foco de expressão imagética do poder simbólico dos terceiros: os painéis pintados por Sepúlveda sobre a vida de Santa Teresa d'Ávila.

Descendente de negros, João de Deus e Sepúlveda foi considerado um dos maiores expoentes das artes visuais de seu período, dominando a arte pictórica e do douramento, além de ser um exímio músico. É nesta última esfera, através dos encontros com outros músicos e das participações em eventos eclesiásticos que Sepúlveda encontra solo fértil à semeadura de novas relações de poder. Unindo a imagem estereotipada do “negro bom cantador”, ao gosto refinado dos portugueses por música erudita, o artífice pernambucano fez-se conhecer tanto pela elite, quanto pelos menos abastados. Exemplo dos patamares elevados que os mestiços conseguiam alcançar no Recife do século XVIII, Sepúlveda ainda serviu como militar por 14 anos, onde galgou diversas patentes e ampliou sua rede de relacionamentos e consequentemente, seu mecenato⁸.

Desse mecenato surgiram as oportunidades pelas quais João de Deus se destacou, como suas pinturas representando a batalha dos Guararapes, sob o coro da Igreja da Conceição dos Militares, e ornamentação do forro da nave da Igreja de São Pedro dos Clérigos⁹. Foi ele também, o artista responsável pela confecção dos 58 painéis presentes na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Os quadros estão distribuídos no teto da nave principal (40 painéis) e ao longo da nave principal, ao lado das janelas laterais e do arco cruzeiro (18 painéis), dos quais 53 fazem referência direta à vida de Santa Teresa, apresentando diversos momentos de sua hagiografia.

Em 20 de abril de 1760 foi ajustado com o mestre pintor Tenente João de Deus Sepúlveda a pintura e douração dos cinco painéis fronteiros a cobertura do pulpito pela quantia 345\$000. Em 30 de Novembro de 1760 contracta a mesa com o mesmo pintor a “continuação dos painéis do forro e lados da igreja, num total de 20, inclusive dois grandes por cima das portas travessas que

⁸ PEREIRA, José. *Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense – 1701-1789*. Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Letras e Ciências Humanas. Recife, 2009, p. 117-148.

⁹ MOURA FILHA, Maria. Artistas e artífices a serviço das irmandades religiosas do Recife nos séculos XVIII e XIX. In: FERREIRA-ALVES, Natália (coord.). *A Encomenda, o Artista, a Obra*; org. Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. - Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2010, p. 359-378.

encontram para o cruzeiro”. Um anno depois, em 15 de Novembro de 1761, é ajustado com o mesmo pintor o restante dos painéis¹⁰.

As obras deste artista na Ordem Terceira do Carmo do Recife constituem hoje em dia o maior acervo imagético dentro de uma igreja sobre a vida de Santa Teresa, e foram de extrema importância para a consolidação da cultura histórica carmelita na região de Recife.

Inseridas nesta grande narrativa sobre a vida da santa abulense, três imagens nas quais os cavaleiros infernais se fazem presentes sobressaem aos olhos de quem busca pelos traços sutis do profano. À primeira vista parecem se tratar apenas de representações de alguns dos enfrentamentos vividos por Santa Teresa, mas ao atentarmos às alegorias presentes naquelas composições podemos extrair estes três painéis do todo do qual fazem parte e, de certa forma, escrever a sua própria história, pois:

entender a importância que o elemento alegórico barroco tem para a compreensão de um modelo de conduta cristã nos frequentadores da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, é conceber o conceito de alegoria como uma linguagem que busca dizer mais do que palavras ou ideogramas; cujo objetivo é se introjetar no cristão como uma verdade que não mais pode ser contestada devendo, pois, ser assimilada.¹¹

Protagonista de nossa trama, Teresa de Ahumada e Cepeda nasceu em Ávila, no dia 28 de março de 1515, e após uma infância e adolescência marcadas pela doença e pela confusão interna que sofria entre as paixões mundanas e a vida religiosa, enveredou-se pelo caminho santo, tornando-se, a partir de orações mentais e de sua íntima relação com Cristo, um dos mais importantes ícones da religiosidade de seu tempo. Aos 20 anos entrou para o Convento Carmelita da Encarnação, onde as liberdades concedidas pela não observância à Regra Primitiva do Carmelo, fizeram com que sofresse ao longo de muitos anos pensando não se esforçar o bastante na servidão a Cristo, até o momento em que, imbuída da inspiração divina, decidiu reformar a ordem da qual fazia parte, reformulando os focos de seus descontentamentos. Suas ações influenciaram não só os carmelitas, mas toda a fé cristã,

¹⁰ PIO, *Historico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Cidade do Recife*, Recife, Jornal do Comércio, 1937, p. 21.

¹¹ HONOR, André Cabral. O verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial. Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, p. 16.
Cabe destacar que o conceito de alegoria presente neste excerto foi buscado pelo autor na obra de Walter Benjamin.

atingindo inclusive as terras recém-colonizadas pelos europeus.¹²

Para além desta trajetória básica referente à biografia teresiana, alguns autores definem Santa Teresa como a “última grande visionária do além infernal”, com uma série de “testemunhos diretos do reino de Satã”¹³. Estes testemunhos, amplamente difundidos e ressignificados, servem de base para a construção do enredo de nossa história, delineando o embate entre forças demoníacas e Santa Teresa d'Ávila, confronto que está representado em três painéis localizados na Ordem Terceira Carmelita do Recife.

Tais alegorias fazem-nos indagar acerca da importância da representação do maligno nos adornos de um templo sagrado e seu caráter evangelizador. Buscou-se entender, a partir da iconografia dessas três imagens, a relevância e a influência das representações pictóricas que contêm visões e aparições do profano na constituição de um ambiente persuasivo que, através do deleite provocado pela sensação de maravilha, inspira a elite pernambucana a fazer parte desta estrutura sublime e monumental.

Para assimilar o conteúdo simbólico dos painéis em sua ampla complexidade foi aplicada a metodologia de análise imagética proposta por Erwin Panofsky em *Os Significados nas Artes Visuais*. Tecnicamente, a análise iconológica é dividida em três etapas. A primeira, essencialmente formalista, é chamada de pré-iconográfica e busca entender os motivos artísticos, as formas que compõem a imagem. Em seguida, a análise iconográfica, a qual corresponde à identificação das imagens a partir de certa experiência em relação ao tema¹⁴ tratado na obra e ao contexto em que foi produzida. Por fim, a iconologia, que exige conhecimentos específicos sobre significados contextualizados da obra para que se possa destrinchar o conteúdo dos valores simbólicos da imagem, é ela “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”¹⁵, tendo por objetivo desvendar a significação intrínseca dada aos elementos pictóricos.

¹² A biografia de Santa Teresa utilizada na pesquisa foi produzida pela renomada escritora francesa Marcelle Auclair. Além desta biografia, a autora traduziu todos os textos teresianos do espanhol para o francês, o que lhe conferiu vasto conhecimento sobre sua obra e sua vida. É importante destacar que a autora parte de uma abordagem que não se rende ao discurso religioso, se atendo aos fatos e não somente às crenças. AUCLAIR, Marcelle. *Teresa de Ávila*. 2. ed. São Paulo: Quadrante, 2015.

¹³ MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa, Editorial Teorema, 1991, p. 257.

¹⁴ Para Rafael Mahiques, o tema é, juntamente com os materiais e as técnicas, um dos aspectos primordiais do estilo artístico. Na esteira dos pensamentos de Panofsky, Mahiques trata o conteúdo temático como sendo o aspecto controlador da história dos tipos iconográficos. MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía y Iconología*. Cuestiones de método. Volumes 2. Madrid. Encuentro, 2011, p. 165-166.

¹⁵ PANOFSKY, 2001, p.54.

A partir desta análise foi possível estabelecer uma espécie de “cronologia” da narrativa demoníaca na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, na qual os três quadros se entrelaçam em uma relação de multiplicidades interpretativas complementares.

O primeiro capítulo, intitulado *Estão eivados o profeta e o sacerdote*, além de apresentar ao leitor o templo objeto de nosso estudo e o artista por trás da obra analisada, traz-nos a primeira faceta desta multiplicidade interpretativa do demônio, presente no painel em que o *Padre celebra missa em pecado mortal* por razão da influência maligna ao seu redor. Além disso, são elencados conceitos essenciais ao estudo da arte barroca cristã na América portuguesa, tais como o decoro e a mimesis.

No capítulo seguinte, *O gladiador rubro*, partimos do processo de análise iconológica do quadro *Teresa é empurrada por demônios* para apresentar a segunda interpretação conferida ao demônio na produção de Sepúlveda, estabelecendo uma conexão entre elementos inseridos na pintura pelo artífice pernambucano e o contexto social no qual este estava inserido.

No terceiro e último capítulo, *Livrai-nos de todo o Mal. Amém*, o painel derradeiro mostra *Teresa em penitência* e nos exige maior esforço para desvendar suas alegorias e seus sentidos intrínsecos, resultando em uma análise iconológica mais extensa. Além disso, estabelece um diálogo entre a pintura e testamentos coloniais, através da lógica do bem-morrer e da resignificação do processo penitencial.

Utilizando o conhecimento historiográfico e munido por fontes estimulantes traço nas páginas seguintes uma trama sobre uma Santa e os “seus” demônios, enfatizando a importância do maligno para o fortalecimento da Igreja através da evangelização, pois como diz uma frase creditada ao escritor indiano Deepak Chopra “soltar os demônios pode ser muito educativo em certas ocasiões”, e esta, com certeza, é uma delas.

Capítulo 1 - Estão eivados o profeta e o sacerdotes¹⁶

Em meados do século XII, com a existência de uma Igreja Católica influente, em um contexto marcado pelas mutações estruturantes sofridos pela Europa e pelo receio que essas mudanças inculcavam, a figura do Diabo e de seus demônios cristalizaram-se no imaginário popular absorvendo o espaço e muitas das características dos deuses do politeísmo¹⁷, sendo muitas das vezes responsabilizados pelo que ocorresse de ruim.¹⁸

Esses demônios não se apresentavam somente para os leigos, mas também para aquelas pessoas de extrema devoção, como veremos no relato de Santa Teresa d'Ávila.¹⁹ Seguindo normalmente sua rotina religiosa, certo dia, ao aproximar-se para comungar, Teresa nota “com os olhos da alma, mais claramente do que com os do corpo, dois demônios de muito abominável figura”²⁰ cujos chifres rodeavam o clérigo que manipulava a hóstia a ela destinada. Percebendo estar o padre em pecado mortal, a Santa desconcerta-se pela ofensa que aquelas mãos causam ao tocar o corpo de Cristo.

Descrito pela Santa em sua autobiografia, este primeiro momento de nossa narrativa está retratado em um dos painéis laterais que ornaram a Ordem Terceira do Carmo do Recife.

¹⁶ Jeremias 23:11.

¹⁷ É recorrente na historiografia sobre o Diabo sua associação ao deus grego Pã, tido como fonte para uma concepção visual do rei infernal no imaginário popular. “Para Luther Link, as características pictóricas de Pã influenciaram a iconografia e a representação do Diabo em cinco características físicas que persistem até os dias de hoje no imaginário ocidental sobre o Diabo. Essas características incluem os chifres, cascos, orelhas, rabo, e a parte inferior do corpo peluda.”

ALMEIDA, Marcos. O Diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema. In: *Revista Nures*, nº. 16, set./dez, 2010, p. 31.

¹⁸ MUCHEMBLED, Robert. Uma História do Diabo: séculos XII a XX. Lisboa: Terramar, 2003, p. 19-21.

¹⁹ Inclusive há mais mérito na tentação do virtuoso do que na do homem comum, pois este está mais próximo de Deus.

²⁰ ÁVILA, Santa Teresa. Livro da vida. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo. Penguin: Companhia das Letras, 2010, p. 368.



Figura 1 - Padre celebra missa em pecado mortal – Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Pintura: João de Deus e Sepúlveda. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015²¹

Com a presença do clérigo preparando a comunhão, da mulher vestida com o traje tipicamente utilizado nas retratações da santa abulense e das duas figuras grotescas no canto superior esquerdo, é possível estabelecer a relação entre esta imagem e o acontecimento narrado por Teresa no Livro da Vida. Todavia, uma boa história é sempre mais complexa do que parece, sendo necessário esmiuçá-la para a compreensão geral de sua mensagem.

Se nos atentarmos à posição de cada personagem na cena, percebemos nitidamente a divisão destes em duas extremidades opostas do quadro, trazendo a simbologia presente na separação entre “direita” e “esquerda”. A direita na composição artística traz a ideia de destreza, advinda da habilidade com a lança na antiguidade clássica; além disso, é à direita que estarão os Eleitos no dia do Juízo Final e, portanto, é a localidade do bem no plano bidimensional da pintura. Em contraposição, os Danados estarão à esquerda no dia da

²¹ Esta imagem, e todas as outras que se seguirem neste trabalho, foram retiradas do site <https://pinturasantateresa.wordpress.com/>, confeccionado por mim e pelo meu orientador André Cabral Honor, como resultado da pesquisa “A hagiografia de Santa Teresa de Jesus em 13 painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, capitania de Pernambuco”.

Prestação de Contas com o Senhor e, inclusive a palavra sinistro derivada do latim *sinistre*, significa esquerdo(a)²², demonstrando o espectro infausto no qual o termo se insere.

Na Bíblia, *olhar à direita* (Salmos, **142**, 5) é olhar para o lado do defensor; é lá o seu lugar. Como será o dos eleitos no Juízo Final, quando os Danados ficarão à esquerda. A esquerda é a direção do inferno; a direita, a do paraíso [...] Enfim, a direita possui um valor benéfico, e a esquerda parece maléfica.²³

Essa divisão bilateral evidencia de forma bastante latente a contraposição dicotômica entre o bem e o mal, alegorizados nos personagens de nossa história. Do lado direito do painel vemos Santa Teresa ajoelhada abaixo de um anjo vindo do céu. Essa dupla postada no lado direito do painel desempenha o papel dos “heróis” que buscam a salvação do padre atormentado pelos demônios. No lado esquerdo estão o padre em pecado preparando a hóstia e duas figuras demoníacas acima dele, demonstrando o poder que exercem sobre aquele clérigo e agindo como transmissores do pecado, estimulado pela tentação profana. Segundo Clarice Aguiar no texto *Com a permissão de Deus: o papel do Diabo em narrativas de milagres*, “é recorrente a disputa do diabo com anjos e santos pela alma dos pecadores, cujos argumentos são fundados na lógica jurisdicional. Em princípio, aquele que peca pertence à jurisdição do diabo, pois ao seguir o caminho do mal abandonou a proteção divina e a possibilidade de se salvar”.²⁴

Se compararmos a descrição do momento vivido por Teresa, constante em seu Livro da Vida, e a composição utilizada por João de Deus e Sepúlveda, podemos notar uma espécie de conflito em relação ao modo como o demônio se porta para exercer seu poder. Na narrativa primeira, a Santa descreve dois demônios de abominável figura cujos chifres rodeavam a garganta do clérigo, entretanto, no painel da Ordem Terceira Carmelita do Recife, percebe-se na representação dos demônios a modificação de sua caracterização e de sua posição na cena.

Essas modificações podem ser vistas a partir da comparação de modelos iconográficos diferentes que representam o mesmo episódio.

²² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998, p. 342.

²³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 341-343.

²⁴ AGUIAR, Clarice. *Com a permissão de Deus: o papel do diabo em narrativas de milagres* (Península Ibérica séculos XIII e XIV). Brasília, Dissertação de Mestrado, 2017, p. 13.



Figura 2 – Gravura de Adriaen Collaert e Cornelis Galle, 1613.

A imagem acima foi retirada do livro de gravuras intitulado *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu ordinis carmelitarum exalceatorum piae restauratricis*, de Adriaen Collaert e Cornelis Galle, publicado pela primeira vez no ano de 1613 em Amberes, na Bélgica. Sua publicação insere-se no contexto de reformulações pregadas pelo Concílio de Trento, no qual o ímpeto em conter os avanços da Reforma Protestante estabeleceu um caráter difusor em relação aos ritos da Igreja Católica e à Liturgia. Com esta finalidade, incentivou-se a publicação e disseminação de livros, missais, crônicas, hagiografias e tudo mais que pudesse difundir o ideal contrarreformista, com a pretensão de educar melhor os fiéis na dita verdadeira moral cristã. Estas obras difundidas continham diversas ilustrações, principalmente gravuras, que, além de complementarem o conteúdo litúrgico, contribuíram significativamente para a expansão do catolicismo no território luso-americano.

Extremamente fiel à narrativa teresiana, esta primeira gravura traz o sacerdote com um semblante abatido e triste, sendo aparentemente coagido pelas imensas figuras demoníacas que, utilizando de sua força e de seus chifres afiados, dominam completamente a vítima. Extremamente fortes e poderosos, os demônios parecem nem perceber a presença da impotente Santa Teresa na cena.

Essa representação passou a ser reformulada com o tempo de maneira a dar maior protagonismo à Santa abulense, como é o caso de uma gravura do livro *Vita effigiata et essercizi affettiui di S. Teresa di giesu maestra di celeste dottrina per il giorno della sacra comunione*, publicado originalmente em 1655 e editado em Roma em 1670.

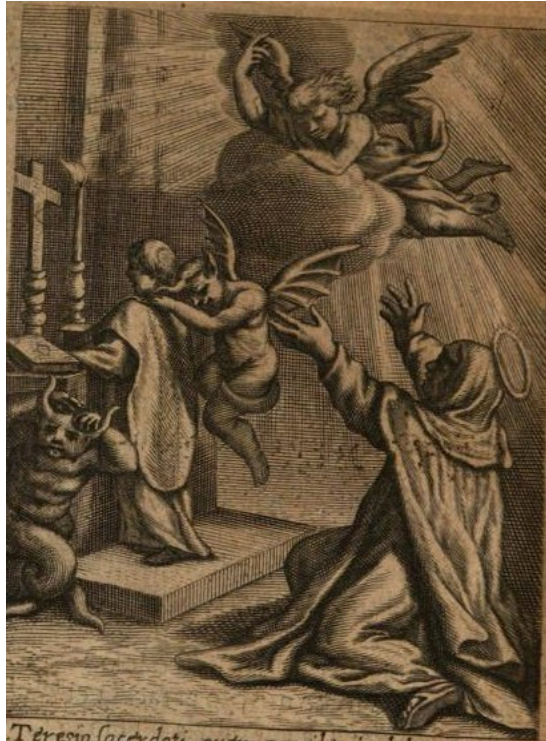


Figura 3 – Gravura da obra *Vita effigiata et essercizi (...)*, 1670.

Aqui, em vez de ser colocada como mera espectadora do acontecimento, Teresa é posta em primeiro plano com um reforço angelical que a retira de sua impotência e lhe permite confrontar os enviados do Diabo. Confirmando o protagonismo dado à Santa e reformulando a narrativa da cena, as representações dos demônios também são alteradas. As duas criaturas são representadas em um tamanho muito menor e apenas um deles segura o padre e o ameaça com o chifre, enquanto o outro leva as mãos à cabeça em uma reação de desespero, provavelmente com medo da intervenção feita pela agora imponente Santa Teresa d'Ávila.

Seguindo o movimento de reestruturação e ressignificação deste capítulo da história e de seus personagens, trato agora de uma gravura do livro *Vita effigiata della seráfica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado por Arnold van

Westerhout em Roma, no ano de 1716 (Fig. 4). Esta é a obra que mais se aproxima cronologicamente e esteticamente das representações elaboradas por João de Deus e Sepúlveda para os painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife, sendo seguramente atestada como o modelo utilizado pelo artífice pernambucano.²⁵



Figura 4 – Gravura de Arnold van Westerhout, 1716

Nesta imagem, muito parecida com a pintura feita por Sepúlveda, a Santa segue acompanhada pelo anjo enquanto tenta interferir no domínio estabelecido pelos demônios em relação ao sacerdote. Entretanto, os seres malignos são gravados em uma escala menor do que se imaginaria utilizar para representar as criaturas ditas abomináveis na autobiografia teresiana. Além disso, os demônios são retirados de sua proximidade física com o padre, sendo colocados em outra localidade.

²⁵ Esta conclusão é fruto do projeto “A hagiografia de Santa Teresa de Jesus em 13 painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, capitania de Pernambuco”, realizado no programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, sendo sua primeira etapa financiada pelo CNPq e sua segunda etapa pela FAP-DF.

A cabeça é tida na simbologia como a parte do corpo capaz de exercer a autoridade de governar, ordenar e esclarecer os demais componentes de nosso sistema.²⁶ Posicionados naquela localidade da composição, os demônios passam a deter o poder de governar o sacerdote em pecado, não mais pela coerção física ilustrada nas gravuras anteriores, mas por meio das tentações inculcadas a partir do domínio sobre a mente daquele homem.

É possível notar ainda as expressões de preocupação emitidas pelas criaturas malignas ao verem Teresa, iluminada pela ação angelical, aproximar-se do padre. Um dos demônios chega a puxar os seus cabelos, enquanto o outro estica os braços em direção ao pecador, como se quisesse retirá-lo da influência da Santa.

Se na primeira gravura não há intervenção divina, na segunda a cena é modificada para iniciar a manifestação angelical, que será concretizada na Figura 4. Essa narrativa demonstra através do seu desenvolvimento cadencioso o conflito de opostos totalmente antagônicos que acaba por confirmar suas virtudes intrínsecas, pois assim como o demônio é capaz de influenciar o ser humano, o divino também o faz, alterando apenas o sentido desta intervenção.

A polarização da experiência religiosa no mesmo período, com sua demonização de oponentes religiosos e sua preocupação com o Anticristo, também atesta o poder formativo do dualismo cristão, bem como a enorme extensão do interesse no demoníaco que marcou a teologia e a escatologia das duas reformas.²⁷

Percebe-se então que Sepúlveda segue em sua produção as alterações efetuadas no sentido simbólico da representação demoníaca no episódio em questão, em um movimento que retira a coercitividade física e violenta do ato diabólico, e o enquadra em um patamar muito mais sutil, mas não menos danoso, dos pecados e tentações.

A alegoria do padre que peca por influência do demônio não é novidade nas narrativas cristãs, sendo um exemplo característico da disputa maniqueísta entre o bem e o mal.

²⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 221.

²⁷ CLARK, Stuart. *Pensando com Demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna*. São Paulo; EDUSP, 2006, p. 122.

[...] havia uma descrição da história humana como uma guerra contra a “cidade de Deus” com suas perfeições, e a “cidade de Babilônia”, com as corrupções contrárias: as últimas incluíam “o príncipe injusto, o cortesão sicofanta, o soldado desleal, o conselheiro falso, o comissário não dedicado, o parente sem amor, o advogado cúpido, **o clérigo ignorante, o padre vaidoso**, o mercador desonesto, o jovem imodesto e o povo sem amizade”. Deste embate se originavam os ataques e decepções demoníacos que geralmente perturbavam a fortaleza da fé.²⁸

O painel representado na Figura 1, utilizando-se desta alegoria, traduz a dicotomia entre bem e mal, céu e inferno, Deus e Diabo, remetendo à ideia de uma ação indireta do maligno, na qual os demônios demonstram o poder que exercem sobre cristão ao retirá-lo de seu caminho sagrado, pois assim como a serpente agiu com Adão e Eva, os demônios simbolicamente postados sobre a cabeça do padre, dominam os seus pensamentos e, conseqüentemente, as suas ações. Corroborando com esta alegorização do clérigo ignorante e do padre vaidoso, encontramos um caso inusitado entre os padres da própria Ordem Carmelita do Recife.

Cansado de “regular” a boa disciplina de alguns religiosos sob sua jurisdição, o frei João de Santa Rosa, provincial da Ordem sobredita, envia a 22 de agosto de 1770 um ofício ao Secretário de Estado da Marina e Ultramar comunicando sua desistência do cargo do qual estava incumbido. Segundo relata o provincial existiam em Recife alguns escândalos carnavais relacionados a alguns religiosos carmelitas e, mesmo que ele os tentasse “recolher ao convento aonde se reprimissem dos excessos escandalozos que cauzavai a tantos annos na referida caza de prazer”, seus esforços se demonstravam em vão.²⁹

Acrescentando valor a essa documentação (e à fofoca), frei João de Santa Rosa anexa ao ofício uma relação dos padres *ignorantes* e de seus respectivos delitos, sendo comum a reclamação referente ao gasto exorbitante dos religiosos com comes e bebes e com o aluguel e construção de casas sem valor para a Igreja, tendo o Padre Frei Francisco de Santa Rita Aragão chegado a cometer o “grande crime do furto de dez mil, tantos cruzados, feito ao vigário desta paroquial”.

É interessante notar ainda a forma pela qual Santa Rosa refere-se aos motivadores de seu descontentamento

²⁸ CLARK, 2006, p. 122.

²⁹ AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D. 8461. CD 12, Pasta 146, 003, Arquivo 469.

O Padre Frei Feliz de Santa Clara Irmão do dito Prior, vivendo fora do convento em sua companhia com trattos illicitos e **profanos** sem lhe dar o dito prior a reprehensão e castigo que merece sem culpa. [...] e o Padre Frei Francisco de Santa Rita Aragão, o maior hypocrita **malévolo**, e **perseguidor da sua própria religião** que desde os seus princípios deu evidentes provas da sua soberba. (Grifos meus)

Percebe-se neste discurso uma espécie de demonização dos religiosos envolvidos nos “escandalos carnavais”, estando estes em contato direto com o profano e tornando-se, de certa forma, os perversos destruidores de sua própria fé, portando-se como um péssimo exemplo aos fiéis da Ordem.

Inimigos internos da Igreja, estes clérigos frequentavam o Templo Terceiro do Carmelo em Recife num período em que boa parte das pinturas já haviam sido feitas e entregue e, ainda que não se possa inferir com certeza a relação entre os dois acontecimentos, é seguro dizer que o quadro em que o padre celebra a missa em pecado ocupa lugar de proeminência na constituição da narrativa persuasiva transmitida por Sepúlveda, pelo fato de se tratar de um dos maiores painéis do templo, ocupando lugar de destaque em uma das laterais da nave principal.

Essa busca deliberada pela persuasão através da arte barroca funciona por intermédio de dois conceitos aristotélicos, a poética e a retórica. O primeiro nos traz os ideais de mimeses e verossimilhança, ela é o “apropriar-se” dito por Argan³⁰.

El recurrir a las categorías estéticas de Aristoteles nos ha mostrado que no nos encontramos ante un arte de lo real, sino de lo verosímil; la pretensión de una imagen persuasiva hace elaborar una imagen sintética, más simbólica que realista, que toma sus ideas de unos presupuestos esencialmente teóricos e intelectuales.³¹

Já a retórica, pode ser definida como a capacidade de encontrar a melhor forma para se passar uma mensagem, convencendo o receptor de que a ideia ali apresentada deve ser adotada. Ela “não trata de nenhuma matéria específica, é apenas o meio de encontrar, ordenar e expor ‘as coisas que são propícias para persuadir em qualquer assunto, numa civilização em que ‘o falar é próprio do homem’”³². Portanto, pode-se dizer que a retórica é o aparato

³⁰ ARGAN., 2004, p. 58.

³¹ CHECA, Fernando; TURINA, José. *El barroco*CHECA, Fernando; TURINA, Madrid, 1989, p. 221.

³² ARGAN, 2004, p. 69

utilizado para instaurar o caráter persuasivo por meio da teatralidade barroca.

Ao percorrer as mutações ocorridas no modelo iconográfico do painel representado na Figura 1, sabendo que este processo se deu com todas as imagens presentes na Ordem, podemos estabelecer a utilização da poética como forma de adaptação do painel a um formato mais condizente ao contexto no qual se insere. Apropriando-se da vida de Santa Teresa, com representações verossímeis de seu confronto com o demoníaco, buscava-se em sua especificidade, um molde de conduta cristã que se opusesse ao profano. O mecanismo retórico de transmissão deste modelo foi a teatralização da igreja terceira carmelita.

Neste caso, o próprio templo era um palco, onde as cenas, retratadas nas imagens, encontravam na celebração da missa o enredo de sua peça. O fiel que adentrava aquela igreja para assistir a uma celebração estava submetido a um turbilhão de sensações que proporcionavam uma vivência única e transcendental.

As sensações eram transmitidas pelo cheiro dos incensos, pelos painéis com imagens alegóricas e seus conceitos intrínsecos, pelas luzes das velas ou as que adentravam os vitrais, e pelos cânticos que constituíam a trilha sonora daquela peça teatral. Tudo com o objetivo de “fazer com que o Cristão se envolvesse por completo no culto católico, introjetando-o no plano espiritual”³³, internalizando no fiel o modelo de conduta cristão. “O ambiente barroco desenvolvia-se, dessa forma, como uma grande encenação dramática, onde todos eram espectadores de uma experiência inebriante, inusitada, monumental.”³⁴

Ao encomendar retratos de momentos cruciais da vida de Santa Teresa, os mecenas de João de Deus buscavam estabelecer na nave do convento carmelita uma narrativa acerca do modelo de vida a ser seguido pelos fiéis. Após conhecer a vida desta santa, tendo contato com representações de seus ensinamentos e de suas visões, seguir seus passos torna-se o melhor caminho a percorrer na busca de uma vida em conformidade com a doutrina cristã.

Essa conformidade remete-nos a outro conceito de extrema importância para a compreensão do ambiente barroco-religioso. Herdada do latim, *decorum*, a ideia de decoro é apresentada por Rodrigo Bastos como uma referência ao que convém, ao que é adequado. É um conceito que remete ao *devir a ser*; à ideia de tornar-se algo em concordância com sua essência. Aplicado ao campo das artes, o decoro é a bússola que guiará o artista pelo caminho

³³ HONOR, 2013, p. 132.

³⁴ BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA; PPGAU, 2012, p. 196.

da decência.

O decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilos, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados) quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários³⁵.

No caso das três imagens selecionadas para esta pesquisa, um roteiro à parte é recortado da grande peça teatral à qual a Ordem Terceira do Carmo do Recife se submete, sendo as sensações e emoções transmitidas pela narrativa, estritamente ligadas à forma com a qual o imaginário popular daquele contexto lidava com o demoníaco.

O primeiro painel discutido nos apresenta um par de demônios mais ardilosos do que necessariamente fortes e que, em seu confronto com Teresa, tornam-se decorosos ao confirmar a virtude da reformadora carmelita e o seu poder frente ao maligno, demonstrando o quão benéfico foi o modelo de vida espiritual adotado pela santa e transmitindo a sensação de segurança frente à atuação indireta do Diabo; ao contemplar o painel compreendemos que para o nosso bem, basta afastarmo-nos do pecado e seguir o caminho da santidade.

No capítulo inicial de nossa história, os personagens são apresentados e o confronto inaugurado, com aparente vantagem da santa abulense, que escoltada pela presença angelical, interfere no domínio profano ao qual o sacerdote se submetia. Entretanto, como nos livros que mais amamos, nossa história também traz uma belíssima reviravolta, redesenhando o confronto e colocando em dúvida a supremacia teresiana frente aos vilões diabólicos.

³⁵ BASTOS, 2013, p. 32.

Capítulo 2 – O gladiador rubro

Prosseguindo no embate entre Santa Teresa e os demônios que a perseguiram, o segundo retrato de nossa história diminui a expectativa daqueles que esperavam uma vitória da carmelita ainda no primeiro *round*. Na Figura 5 está representado de forma explícita um momento de dificuldade da Santa perante as forças malignas, no qual ao descer as escadas do convento duas figuras aterrorizantes a empurram, jogando-a ao chão e subjugando-a.

Na busca pelo correspondente intertextual³⁶ da obra em questão, descobrimos que, diferentemente do que ocorreu com a Figura 1, o trecho utilizado para a construção imagética da gravura utilizada por Sepúlveda não se encontra no Livro da Vida, mas sim na primeira biografia escrita sobre Santa Teresa.

Excluída sua autobiografia, o primeiro texto sobre a trajetória teresiana se deve ao padre jesuíta Francisco de Ribera, que conviveu com Teresa em suas passagens por Medina del Campo, Ávila, Salamanca e Valladolid, e se tornou um profundo conhecedor das obras escritas pela Santa. Em 1587, Francisco redigiu o livro “La vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalças y Descalços Carmelitas”, que por conflitos em razão da obra não ter sido escrita por um carmelita, só viria a ser lançado no ano de 1590.³⁷

Segundo a historiadora Maria José Pinilla Martín, na biografia escrita pelo jesuíta encontramos o enredo de nosso segundo capítulo.

“iba la Madre a completas con su luz en la mano, y después de haber subido toda la escalera, estando para entrar en el coro, quedó de presto como desatinada de la cabeza, y volvió atrás, y cayó, y quebróse el brazo izquierdo (...) la caída fue tal, y tan sin pensar, y tan sin ocasión, y tan grande, de que todas las de casa tuvieron por cierto haber sido el demonio el que se la hizo dar, y pareció más claro, porque diciéndola una hermana que el demonio debía de haber hecho aquello, respondió la Madre: *Más mal quisiera aún él hacer, si le dejaran*”³⁸

³⁶ Definida por Omar Calabrese, a intertextualidade denota a capacidade de um leitor compreender uma narrativa de forma pressuposta, através do conhecimento prévio de alguma história já produzida, denominada intertexto. CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Cátedra, 1993, p. 39.

³⁷ BEZARES, Luis. La dualidad de Teresa de Jesús y el proyecto de “Jesuitas descalzos”. *Hispania Sacra*, v. 68, n. 137, 2016, p. 304.

³⁸ RIBERA, F. de, Vida de la Madre Teresa de Jesús, Salamanca, Pedro Lasso, 1590. in Pinilla Martín, María José, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, Universidad de Valladolid, 2012, p. 694.

De acordo com Ribera, ao subir a escada do convento que levava ao coro alto Santa Teresa sofre um mal súbito e, antes mesmo de conseguir se apoiar, cai de costas e despenca pela escada, fraturando seu braço esquerdo com o impacto. Por ter sido uma queda tão boba, com um estrago tão grande, certamente só poderia ser obra do demônio, como assim disseram as irmãs que rodeavam a cena.

Alguns desses elementos presentes no discurso são ressignificados ou adquirem um papel mais relevante quando transpassados para o plano imagético da reprodução sepulvediana. Se nos atentarmos à construção iconográfica da Figura 2 veremos dois demônios pintados em uma escada muito maior que na Figura 1, sendo que um deles traz ainda uma serpente – figuração do espírito do mal³⁹ - enrolada ao redor de seu corpo. Os demônios aqui são representados com mais poder, com sua força somada ao espírito maligno da serpente.



Figura 5 – Teresa é Empurrada por Demônios – Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Pintura: João de Deus e Sepúlveda. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

³⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 805.

Segundo Maria Cristina Bonetti, a simbologia da serpente é múltipla e expressa as contradições presentes na dualidade entre o bem e o mal. Diz a autora que “a separação dos dois conceitos como antagônicos coloca a Divindade, o bem, como criadora e vencedora; e a Serpente⁴⁰ como monstro, o mal”⁴¹.

Abrindo mão de toda a discussão acerca da sobrevivência e mutação do mito da serpente, feita por Bonetti em sua tese de doutoramento, e focalizando o aspecto simbólico que este animal adquire em diversas partes dos textos cristãos, podemos elencar dois momentos extremamente importantes da doutrina católica nos quais a serpente se fez presente como a grande hospedeira do Mal.

O primeiro, e provavelmente mais conhecido, remete à criação do mundo e do homem descrita no livro de Gênesis. Após ter realizado quase toda sua criação, Deus decide conceber o homem à sua imagem e semelhança e dar-lhe a mulher como parceira. Presenteando-os com todo o Éden, a única ressalva feita pela divindade é a de que nenhum dos dois consumisse os frutos da árvore da ciência do bem e do mal, sob pena de morte. Entretanto, tentada pela astúcia da Serpente que um dia a acompanhava, Eva decidiu experimentar o fruto proibido e deu a seu companheiro partes do alimento, cometendo o Pecado Original e comprometendo a existência do restante da humanidade.

O segundo trecho, também retirado da Bíblia, é encontrado em Apocalipse 11:12. Nele é descrita a aparição de uma mulher grávida revestida pelo sol, com a lua abaixo dos seus pés e uma coroa de estrelas sobre a cabeça. Enquanto a mulher paira pelo céu, um abominável dragão de sete cabeças coroadas e dez chifres aparece na espreita, ansioso pelo parto da criança que desejava assassinar. No entanto, por interseção divina o filho da mulher é resgatado e posto sob a guarda de Deus, ao passo que a mulher consegue fugir para o deserto. Irado com o acontecido, a criatura maligna entra em guerra contra os anjos do Senhor e após

⁴⁰ Em alguns momentos a serpente também carrega a simbologia de algo benéfico, principalmente quando relacionada a Moisés. Dois são os exemplos bíblicos desta representação: em *Êxodo, Capítulo 7*, a vara de Moisés transforma-se numa serpente frente ao Faraó, como forma de se provar os milagres de Deus; já em *Números, Capítulo 21*, Moisés fez uma serpente de bronze e a colocou num poste. Quando alguém era picado por uma serpente peçonhenta e olhava para a serpente de bronze, permanecia vivo e curado.

⁴¹ BONETTI, Cristina. *O sagrado feminino e a serpente: Performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas*. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013. p. 342.

ser derrotado é revelada sua verdadeira identidade, ao dizer que “foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás.”

Presente do início ao fim da Sagrada Escritura, a serpente é a materialização do mal, representando inicialmente a tentação ardilosa pela qual Eva se deixou manipular, e mais adiante, fortalecida, aparecendo sob a forma do grande Dragão, que ousa desafiar o próprio Deus. Além do mais, é importante destacar nos dois trechos o fato de as vítimas da cobra serem mulheres. Segundo Maria Bonetti, o Mito da Serpente

considerado sagrado para muitas culturas, foi constitutivo na política patriarcal, tornando-se um símbolo demonizante e atuando em detrimento do Sagrado Feminino. Verifica-se, ainda, no ocidente, sob a influência da Igreja Cristã, que esta representação foi marcada pela associação da serpente com o feminino sinistro.⁴²

Isto posto, o fato de se representar a serpente como parte do demônio que ataca Santa Teresa vai além da simples potencialização da força da criatura pela importância simbólica que este animal carrega relacionado ao maligno na doutrina cristã. Tendo enganado Eva nos primórdios da humanidade, e atacado a mulher que dava à luz a um menino santo e protegido por Deus, a serpente representa a fragilidade da mulher frente o demoníaco.

Ao contrário da madona do apocalipse, Santa Teresa não consegue conter o ataque da Serpente, nem fugir para o deserto, sendo representada no chão, impotente, derrubada pelas forças do mal e com uma expressão de terror. Em mais uma ligação com a Figura 1 percebemos que agora os demônios, após empurrarem Teresa ao chão, assumem o lugar que na primeira imagem era ocupado pelo anjo. Agora são eles que estão sobre a cabeça da carmelita, do mesmo modo como anteriormente estiveram sobre a cabeça do padre pecador.

Cabe destacar que Teresa foi empurrada de cima de uma escada. A escadaria da qual Santa Teresa é empurrada nos permite compreender a imagem em um sentido mais amplo. Recorrendo aos escritos teresianos que encontramos no Livro da Vida podemos nos questionar acerca da importância simbólica que a escada e a queda podem assumir nas produções referentes à vida da santa abulense e ao seu confronto com o demônio.

Já basta para se ver as Suas grandes misericórdias, não uma senão muitas vezes em que tem perdoado tanta ingratidão. A S. Pedro, uma vez; a mim,

⁴² BONETTI, 2013. p. 27.

muitas. Com razão me tentava o demônio para não pretender amizade tão estreita com Quem usava de inimizade tão pública. Que cegueira tão grande a minha! Onde pensava eu, Senhor meu, encontrar remédio senão em Vós? Que disparate fugir da luz para andar sempre tropeçando! Que humildade tão soberba inventava em mim o demônio: apartar-me de estar arrimada à coluna e ao báculo que me havia de sustentar para não dar tão grande queda!⁴³

Nesse trecho, Teresa expõe a dicotomia entre o bem e o mal e a forma com que o demônio buscava desvirtuá-la por meio das tentações, fazendo-a pensar em “fugir da luz para andar sempre tropeçando”. É interessante notar que a Santa realiza uma espécie de autocrítica com relação ao seu comportamento soberbo, à sua falta de humildade. Assim como a soberba de Eva fez com que ela, tentada pela serpente, rejeitasse os ensinamentos de Deus para se alimentar do fruto proibido, os demônios *inventavam* em Teresa a soberba para *apartá-la da coluna e do báculo*.

A temática deste excerto conserva muito da apresentada no Capítulo 1 acerca do padre em pecado, pois traz a ideia do demônio como tentação, mas o que nos importa agora é a simbologia pela ideia da “coluna e do báculo⁴⁴” que segundo Teresa, deveriam sustentá-la “para não dar tão grande queda!”.

Nessa passagem o báculo pode ser entendido como um símbolo da Igreja e do Clero como detentores do poder de guiar os fiéis na estrada da devoção. Já a coluna tem uma forte carga simbólica na trajetória de Teresa, pois em 1556, participando de uma festa de Pentecostes, Teresa é arrebatada ante uma imagem de Cristo atado à coluna no momento de sua Paixão. Segundo a Santa, ao ver Cristo tão chagado e ainda assim tão piedoso, ela se jogou aos pés da imagem chorando compulsivamente e experimentou naquele momento sua conversão definitiva.

Com o exame intertextual entre os dois trechos trazidos até aqui somado à imagem, podemos entender a escada da qual Santa Teresa cai como a coluna e o báculo que a mantinham na retidão do caminho de Cristo, sendo a queda da Santa o momento no qual as forças demoníacas conseguem diminuir a sua força espiritual, ainda que temporariamente.

⁴³ ÁVILA, 2010, p. 174.

⁴⁴ O báculo é um bastão de extremidade curva utilizado por pastores para auxiliar na condução do gado. Adaptado à Igreja Católica, este bastão é utilizado pelos bispos como instrumento simbólico que os transforma em guias do rebanho de Deus.

A escada é o símbolo da evolução, do caminho a ser percorrido para subir aos céus e alcançar o saber divino. Além disso, traz a ideia de sustentação, sendo a representação do “eixo do mundo” e da conformidade. Ao empurrar Teresa da escada, os demônios retiram sua sustentação e a desviam de seu caminho divino, gerando o caos.

Na Figura 5, ao extrapolar o que é dito nos textos teresianos, os demônios são representados em uma situação que demonstra a ação do mal de forma mais direta, trazendo a noção de que a força maligna não se limita apenas às tentações. Nesse contexto, o Diabo é uma criatura poderosa, que pode causar algo além do simples conflito moral e espiritual. Aqui, o inimigo de Deus é colocado como uma ameaça física, que tem o poder de subjugar até mesmo a uma Santa tão poderosa quanto Teresa de Jesus.

Além disso, acho importante trazer uma última análise, que foge um pouco ao tema central da narrativa, mas que é extremamente relevante. Ofuscado pelo grandioso demônio fortalecido pela cobra, existe uma segunda figura diabólica que chama atenção pelo atributo que veste: uma saia de penas, típica das representações de indígenas americanos.

O primeiro passo dado ao buscar compreender a importância deste elemento na composição do painel em questão foi compará-lo à gravura matriz de Arnold von Westerhout, que como vimos no capítulo anterior, serviu de modelo decoroso à produção de Sepúlveda.



Figura 6 – Gravura Arnold van Westerhout, 1716

Detendo-nos na imagem do demônio em segundo plano, postado atrás do companheiro que carrega a serpente, constatamos a ausência da saia de penas vestida pelo demônio de Sepúlveda, demonstrando um dos raros momentos no qual o artífice pernambucano altera algum atributo da gravura original. Isto posto, não se pode esclarecer se esse foi um pedido feito pela ordem, ou uma alteração feita pelo próprio pintor, o que se pode acertar é que, ao caracterizar um dos filhos de Satã com as vestes atribuídas aos indígenas, Sepúlveda perpetua a demonização alegórica dos nativos, pensamento comum ao período.

A mescla do demônio com o índio – ambas figuras do medo – sugere que o temor do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Ao apresentar o demônio com atributos do indígena [...], a pintura provoca uma inversão de sentido, pela qual o índio passa a ter os atributos do demônio.⁴⁵

⁴⁵ BELLUZZO, Ana. Brasil dos Viajantes – A Propósito D’o Brasil dos Viajantes. *Revista USP*. São Paulo, 1996, p. 13.

Laura de Mello e Souza nos oferece uma bela reflexão em seu *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, na qual defende que, assim como fez com a Ásia durante muitos anos, o europeu projetava no Outro da América portuguesa alguns traços de seu imaginário, sendo o novo continente visto ora como Paraíso, ora como o Inferno.⁴⁶

Entretanto, neste paradoxo em que está inserido o Novo Mundo, prevaleceu a ideia de um ser humano bestial e na maioria das vezes demonizado, como podemos notar na afirmação do frade franciscano André Thévet de que “induzidos ao erro pelo Maligno, incapazes de discernimento por serem privados de razão, os indígenas atolam-se mais e mais no engano da idolatria: adorando o Diabo através de seus ministros, os pajés”.⁴⁷

Desta forma, o demônio alegorizado realiza mais um de seus deveres decorosos, alertando para uma das possíveis formas de manifestação do poder diabólico na sociedade daquele contexto, através da “bestialidade” indígena. Como defendido por Vainfas em um diálogo com Jean Delumeau, os europeus, “prisoneiros da confusão entre céu e inferno” presente na velha cristandade, trouxeram para a América “seu próprio diabo nos porões de seus navios” junto de “seus conflitos e dilemas religiosos, que não tardariam a projetar-se em seus discursos e imagens acerca do índio”.⁴⁸ Através da relação entre um forte imaginário europeu que tende a projetar no Outro os seus medos e os seus desejos, somado às incertezas do desconhecido e ao estilo de vida “prófugo” dos nativos, a demonização do índio segue a lógica do comportamento tipicamente europeu nas suas relações com aqueles que são diferentes⁴⁹.

Fátima de Martins Lopes traz, em sua tese de doutoramento, um caso extremamente útil para entendermos como essa visão profana do índio perdurou através do tempo. Em 10 de junho de 1779 o índio José Antônio de Crato denunciou outros indígenas na Paraíba por serem *surpesticiosos e renunciarem a fé cristã*. Segundo a transcrição do documento presente na tese supracitada, José Antônio acusou seus semelhantes de serem “...curadores de feitiços”, para os quais era necessário a utilização de “cruzes de fumo, chamando por Deus, e ao mesmo

⁴⁶ SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 25-47

⁴⁷ SOUZA, 1989., p. 70

⁴⁸ VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 63.

⁴⁹ Tzvetan Todorov demonstra esta relação de maneira brilhante em seu *A Conquista da América: a questão do outro*.

tempo tocando maracás, dançando e cantando despropósitos e profanidades; tomando e dando bebidas aos enfeitiçados, com certos modos de postura, para verem o que querem, dizendo que o que não podem conseguir por bem, conseguem pelo diabo”⁵⁰.

A autora reconhece na prática denunciada traços do chamado catimbó, ritual indígena que sincretizava elementos do cristianismo e da religião nativa.⁵¹ Diferente do tradicional rito cristão e levado a cabo por criaturas que se equilibravam em uma linha tênue entre o humano e o animalesco, a tradição indígena era facilmente ligada à feitiçaria e os seus praticantes eram vistos como servos do senhor das Trevas.

Com a inserção da besta-índio na narrativa transmitida, Sepúlveda aproxima a história contada à realidade, demonstrando que aqueles demônios extremamente poderosos e auxiliados pela Serpente estão ao redor de toda a sociedade e podem, a qualquer momento, atacá-los e tomá-los sob o seu poder, tal qual feito com Santa Teresa. A história agora torna-se mais interessante, pois descobrir se (e como) Teresa escapa do jugo demoníaco, além de saciar a curiosidade, indicaria que os irmãos leigos também poderiam fazê-lo.

⁵⁰ LOPES, Fátima Martins. *Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o Diretório Pombalino no século XVIII*. 2005. (Doutorado em História do Brasil). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 337-338.

⁵¹ LOPES, 2005, p. 338

Capítulo 3 – Livrai-nos de todo o Mal. Amém!

Nas figuras 1 e 5 os demônios são representados como seres extremamente ardilosos e poderosos, conquistando no primeiro momento o padre, que deveria ser um “soldado” de Deus, e subjugando num segundo momento, através da força bruta, uma das mais importantes santas do catolicismo. Sendo assim, como poderia o pobre irmão terceiro carmelita, um leigo, filho do mundo, resistir às ações e tentações do maligno? É neste sentido que caminha o terceiro painel.

Entretanto, para a melhor compreensão da mensagem transmitida por este painel é necessária uma análise de sequência inversa à que está sendo feita até aqui, passando a ter como ponto de partida a observação da gravura para só depois nos debruçarmos sobre a peça confeccionada por Sepúlveda.



Figura 7 – Gravura Arnold van Westerhout, 1716

A Figura 7 também faz parte do livro de gravuras produzido pelo artista romano Arnold van Westerhout. A qualidade técnica empregada por Arnold na representação dos

utensílios carregados pelos anjos permite que os identifiquemos com facilidade e, conseqüentemente, que entendamos melhor o contexto retratado. Na gravura podemos perceber claramente que Teresa segura uma espécie de cinto em suas mãos e que, diante dela, estão expostos um crânio, um molho de chaves e um ramalhete de urtigas, como indica a descrição da imagem. Aos seus pés notamos diversos arbustos espinhosos. Na parte superior, alguns anjos assistem à cena e três deles carregam os seguintes instrumentos: ramos espinhosos envoltos por um manto, um pilar e uma lança. No fundo da cena um demônio foge enquanto olha para trás com um semblante raivoso.

Percorrendo os textos teresianos através de suas obras publicadas e das biografias produzidas sobre sua jornada, encontramos um trecho que faz alusão a um demônio que foge após muito mal ter feito à santa carmelita. Caminhando para o final de sua autobiografia, Santa Teresa queixa-se forçosamente das ideias que lhe “punha na mente o demônio” de questionar sua vocação, fazendo-a refletir se aguentaria ou não, com tantas doenças, enclausurar-se em uma “casa tão rigorosa, pois desta forma como aguentaria tanta penitência...”⁵²

Neste fragmento Teresa expõe seus anseios e as provocações que sofre pela ação instigante do demônio. Mas logo em seguida ela mesma informa sobre os artifícios de que se utilizou para se tranquilizar e se libertar da influência maligna, espantando os filhos de Lúcifer para longe de si.

E assim comecei a recordar-me de minhas grandes decisões de servir ao Senhor e desejos de padecer por Ele. E pensei que, se havia de cumpri-los, não deveria andar à procura de descanso. E que, se tivesse provações, esse era o mérito, e se tivesse tristeza, desde que eu a tomasse para servir a Deus, me serviria de Purgatório. De que tinha medo? Se desejava provações, que boas eram estas! Na maior oposição estava o lucro. Por que haveria de me faltar a coragem para servir aquele a quem tanto devia? Com essas e outras considerações, esforçando-me muito, *prometi diante do Santíssimo Sacramento fazer tudo que pudesse para ter licença para vir para esta casa e, podendo fazê-lo com boa consciência, prometer clausura. Fazendo isso, num instante fugiu o demônio e me deixou sossegada e contente.*⁵³ (Grifos meus)

⁵²

ÁVILA, 2010, p. 338.

⁵³ ÁVILA, 2010, p. 339-340.

No trecho sobredito os medos e confusões de Teresa cessam na medida em que ela se recorda de seu dever de servir e padecer perante Cristo, pois se esta é sua missão, “por que haveria de lhe faltar coragem?”. Essa consciência faz com que a Santa prometa diante do Santíssimo Sacramento enclausurar-se e fazer tudo o que for possível para servir bem a Deus. Feito isso, o demônio foge instantaneamente, deixando-a em paz de espírito.

Isto posto, partamos para uma análise mais aprofundada da gravura, buscando identificar a função de cada elemento e a mensagem a ser passada pelo último capítulo de nossa história. Começando pela representação da mesa posta com um crânio, um molho de chaves e um feixe de urtigas, encontramos uma alegoria de significação ampla na qual os três elementos se complementam.

Segundo o Professor e Investigador de Teoria da Arte Luís Calheiros, o crânio é o “emblema mais imediato e certo” da morte, sendo utilizado no decorrer dos séculos para a composição imagética das Vanitas, famosas “expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registo eloquente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte”⁵⁴. Para Chevalier e Gheerbrant, ele pode ser um símbolo referente ao “ciclo iniciático: a morte corporal, prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito”⁵⁵. Já a chave representa “não só uma entrada num lugar, cidade ou casa, mas acesso a um estado, morada espiritual, ou grau iniciático”⁵⁶.

O crânio e a chave trazem para a cena a ideia da transcendência espiritual de Santa Teresa naquele momento, passando de um estado inicial para um estado mais sublime. Aos que meditam e buscam compreender a fugacidade da morte é dada a chave para a experiência divina.

Mas para compreender o meio para se alcançar tamanha graça, é necessário atentar-se ao papel da urtiga nesse cenário e compreender sua função narrativa. A urtiga é uma planta que causa queimaduras na pele, mas que se bem preparada pode tornar-se um valioso remédio. Sendo uma substância capaz de causar dor, mas que ao mesmo tempo pode ser utilizada para potencializar a cura, a representação simbólica da urtiga pode ser entendida

⁵⁴ CALHEIROS, Luís. Entradas para um Dicionário de Estética: Vanitas Vanitas et Vanitatem - Vanitas Vanitatum - Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas. *Revista Millenium*, nº 13, 1999 p. 1.

⁵⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 299

⁵⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 233

como uma alegoria da Salvação intermediada pelo sofrimento e pela penitência, pois através de ações consideradas prejudiciais em si mesmas almeja-se alcançar um bem maior em potencial.

Ora, movendo os olhos da mesa para Santa Teresa, percebemos que sua efígie é representada segurando um cilício e pisando sobre ramos espinhosos. Estes elementos aludem à ideia da penitência mediante a mortificação do próprio corpo para a remissão dos pecados. Corroborando com a interpretação de que se trata de um momento de penitência, María José Pinilla Martín propõe que os anjos desenhados nesta gravura carregam a “coluna da flagelação, a coroa de espinhos e uma lança”, símbolos da Paixão de Cristo.

Teresa de Jesús se encuentra de pie en el centro de la celda. Sostiene en sus manos un cinturón y observa un grupo que ángeles que portan los instrumentos de la Pasión de Cristo (columna de la flagelación, corona de espinas, lanza y tenazas). En la mesa hay una calavera, ortigas y llaves. Bajo los pies de Teresa, espinas. Un diablo huye por la puerta.⁵⁷

Mais uma vez a conversão de Teresa frente ao Ecce Homo faz-se presente na argumentação retórica da produção artística sobre sua vida. O impacto que este momento causa na Santa reverbera em diversas partes de seus ensinamentos e é geralmente atrelado à importância da meditação e da flagelação.

Em seu *Caminho de Perfeição*, Teresa prega que nos momentos de tristezas e sofrimento devemos olhar para a imagem de Cristo “atado à coluna, cheio de dores”, com “as carnes dilaceradas, pelo muito que vos ama”, ou observá-lo “carregando a cruz, sem que os algozes o deixem respirar à vontade”⁵⁸. Diante destas visões o nosso sofrimento seria nada e nos restaria a penitência como forma de compartilhar da dor de Cristo nos redimindo de nossas culpas.

Luís Felipe Sobral, ao comentar a obra *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*, de Carlo Ginzburg, também expõe essa forte ligação entre a flagelação e o episódio da Paixão de Cristo.

Se quarenta anos de discussão não produziram nenhum consenso sobre a *Flagelação*, ao menos delinearam duas teses gerais: de um lado, ela se aloja

⁵⁷ PINILLA, María. *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, 2013, p. 522.

⁵⁸ SANTA Teresa de Jesus. *Caminho de perfeição*, São Paulo: Paulinas, 1984, p. 152.

em uma série iconográfica preexistente relacionada com a paixão de Cristo; de outro, trata-se de uma iconografia anômala, referente a acontecimentos políticos e religiosos contemporâneos que mantêm uma relação simbólica com a paixão de Cristo.⁵⁹

A alegoria da flagelação, segundo Chevalier e Gheerbrant é o “símbolo de ações próprias a pôr em fuga forças ou demônios que entravam a fecundidade material ou o desenvolvimento espiritual”, ela representa a destruição da “desordem na sociedade ou no indivíduo”.⁶⁰

Deste modo, a fuga do demônio seria explicada pela flagelação de Teresa. Com a automutilação e a purificação de sua alma, a Santa resiste às provações do maligno e aproxima-se da vontade divina. Sua atitude penitencial ilustra aos fiéis uma maneira para se livrar das tentações e agressões realizadas pelo Diabo e representa a derrota do pecado diante do correto comportamento cristão.

Partindo agora para a tela na qual se transmite o capítulo final da história aos leigos da Ordem Terceira Carmelita do Recife, é necessário reexaminarmos os variados aspectos que constituem a composição imagética da gravura belga a fim de compreender as suas continuidades e rupturas.

⁵⁹ SOBRAL, Luís Felipe. No rastro de Piero. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 2, n. 79, p. 217-220, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200017&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 16 Mar. 2018.

⁶⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 433.



Figura 8 – Teresa em Penitência – Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Pintura: João de Deus e Sepúlveda. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Na imagem, Teresa é apresentada pisando em um amontoado de galhas, segurando algo semelhante a um lenço branco diante de um crânio posto sobre uma mesa. Na parte superior, diversos anjos assistem à cena, sendo que três deles carregam um manto roxo com algo esverdeado no centro, um pilar e uma lança. No fundo da cena o demônio da gravura continua a fugir.

A alteração de alguns dos elementos da composição imagética do episódio em questão são essenciais na busca por compreender o intuito da narrativa proposta por Sepúlveda. À primeira vista a mudança que mais salta aos olhos é a troca feita por Teresa, que deixa de lado o cilício que empunhava para carregar um lenço branco. Aos pés da Santa encontramos outra modificação, muito mais sutil do que a primeira, mas, ainda assim, extremamente significativa. Nos traços de Westerhout Teresa pisa em ramos cobertos por espinhos afiados, em alusão à mortificação do corpo para a remissão dos pecados. Não obstante, na versão de

Sepúlveda o chão está forrado por galhos sem espinhos que, por serem da mesma cor do piso, passam despercebidos pelo olhar do observador desatento.

Em vista disso já podemos fazer algumas ponderações. As duas variações percebidas até aqui revelam a preocupação de Sepúlveda e de seus encomendantes em amenizar o rigor da penitência proposta pela gravura de Arnold. A supressão do cilício e dos espinhos retira da cena muito de sua carga dramática, ao passo que a inserção do lenço branco, cor da pureza e da inocência, suaviza o dever de penitência vinculada à mortificação do corpo. Levando em consideração que o painel foi encomendado por uma Ordem Carmelita composta por leigos, esse movimento de amenização das disciplinas é de extrema importância na preservação do seu corpo de membros, já que estes não se submetiam à mesma cultura de autoflagelação que os membros do clero regular.

Corroborando com a ideia de um painel confeccionado com o intuito de atingir a população leiga do Recife podemos elencar mais uma modificação feita por Sepúlveda. A Paixão de Cristo, alegorizada nos objetos carregados pelos anjos, continua como tema central da narrativa, permitindo-nos compreender que toda a ação realizada por Santa Teresa objetiva a remissão dos pecados em busca da transcendência espiritual que leva à salvação da alma. No entanto, a coroa de espinhos foi substituída no painel por uma coroa de louros e ainda que a coroa de espinhos seja o símbolo originário da cena em questão, sendo um dos instrumentos utilizados para torturar Jesus pouco antes de sua morte, acredito que trocá-la por uma coroa de louros não fere o decoro da representação, pois unida à vara e à pilastra ainda é possível identificá-la como parte da alegoria da Paixão de Cristo.

Por outro lado, essa nova láurea carrega um duplo significado que transcende a pura representação da Paixão. Em primeiro lugar ela alude ao pensamento de dar a César o que é de César e a Deus o que é de Deus⁶¹. Ao substituir a coroa de Cristo pela coroa de louros o pintor confirma o objetivo de construir um discurso imagético dirigido ao público leigo, pois se a primeira é tida como o prêmio das pessoas santas, a segunda remete à glória do homem comum. A coroa de louros é representante da graça e da vitória⁶², sinalizando aos leigos do

⁶¹ Mateus 22:21.

⁶² Segundo Chevalier e Gheerbrant, na página 19 de seu *Diccionario de Los Símbolos*, do mesmo modo que “*la bandera es el emblema de la patria, el laurel*” representa “*la gloria*”.

Recife que eles também podem enfrentar os demônios que os perseguem e saírem vencedores, dando formato ao segundo significado da coroa de louros.

As alterações feitas por Sepúlveda demonstram toda sua engenhosidade ao transformar a gravura de Westerhout adequando-a às necessidades e aos objetivos da Ordem Terceira do Carmo do Recife sem ferir o decoro artístico-religioso. Apoiado pelo pensamento de Hansen, Rodrigo Bastos descreve o engenho como “uma capacidade do artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias de invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, criando efeitos convenientes de agudeza e maravilha.”.⁶³

A maravilha da obra dá-se pela sua capacidade de proporcionar encanto e deleite através da formosura e do esplendor.⁶⁴ Já a agudeza a que Bastos se refere alude à capacidade de abstração e representação da realidade concreta na composição imagética estabelecida. É a sensibilidade em se conformar harmonicamente pintura e contexto. Para compreender, portanto, todo o engenho das alterações feitas por Sepúlveda, é necessário buscar nas fontes como se comportava a população leiga do Recife setecentista com relação à forma de espantar os seus “demônios”.

Na América portuguesa a reflexão penitencial com a ponderação acerca dos pecados cometidos era comumente encontrada nos testamentos, onde a iminência da morte e o medo do julgamento celestial orquestravam a confissão das transgressões empreendidas em vida. Obra de incontestável valor em relação à prática do bem morrer no Brasil oitocentista, o livro *Nas fronteiras do além* de Cláudia Rodrigues nos traz diversos testamentos que corroboram com este pensamento.

Pelo fato de apresentar um texto que carrega muito da temática tratada neste capítulo, decidi examinar aqui o testamento da pernambucana Francisca de Souza Melo, redigido no dia 30 de dezembro de 1755, oito dias antes de seu falecimento. Protagonista de uma existência difícil e atribulada, Francisca se despede da vida com evidente preocupação sobre os pecados e as infrações que cometeu.

⁶³ BASTOS, 2013, p. 49.

⁶⁴ BASTOS, 2013, p. 61.

Primeiramente declaro e protesto que sou cristã por graça de Deus Nosso Senhor e fiel católica romana, e que como tal creio e confesso tudo o que ensina e crê a Santa Madre Igreja de Roma, estando pronta com a graça de Deus a *dar a vida e derramar o sangue por esta fé* se necessário for, como o mesmo Deus se dignou fazer mercê de dar a vida por ela tendo firme a esperança na misericórdia infinita de Deus de que sem embargos dos *meus inumeráveis pecados me há de perdoar pelos infinitos merecimentos de Nosso Senhor Jesus Cristo, fazendo eu da minha parte ajuda da sua graça, e pela paixão e morte deste salvador*, me há de dar a bem-aventurança eterna intercedendo a Santíssima Virgem Maria sua mãe refúgio dos pecadores, suposto que conheço que *sou a maior delas e a mais ingrata que pisa a terra*, e a que merece, eu ela não converta para mim seus olhos misericordiosos. (grifos meus)⁶⁵

Aqui o testamento caminha diretamente para a ideia de um documento penitencial através do qual se almeja alcançar a salvação. Ao mesmo tempo que reconhece seus pecados perante a Igreja, se declarando a maior das pecadoras e a *mais ingrata que pisa a terra*, Francisca se diz *pronta com a graça de Deus a dar a vida e derramar o sangue por esta fé* e no cerne de seu discurso, barganhando com Deus por um lugar no céu, utiliza de um recurso discursivo também empregado por Sepúlveda na construção do terceiro painel: a Paixão de Cristo.

Quando Francisca pede para que Deus perdoe seus inumeráveis pecados por causa dos merecimentos obtidos por Cristo na ocasião de sua paixão e morte sela-se a relação entre o documento testamentário, a ideia de penitência e a pintura sepulvediana. Se levarmos em consideração que Francisca busca desvencilhar-se de seus malefícios através do *derramamento de seu sangue pela fé*⁶⁶ podemos ligar diretamente este discurso à ideia da Paixão de Cristo, mas ainda assim, não passa de um discurso retórico que muito difere da flagelação que Teresa incita quando utiliza o cilício e os espinhos para sangrar perante a representação do Santíssimo Sacramento, como demonstrado na gravura de Westerhout.

É importante ressaltar que a representação mais comedida do processo de mortificação reflete o cuidado com que se tratava as manifestações excessivas da piedade popular no século XVIII. O surgimento de indivíduos que realizassem tais manifestações podia

⁶⁵ ACMJR. *Livro de óbitos e testamentos da freguesia da Sé*, nº 16 (1746-1758). Testamento de Francisca de Souza Melo, p. 328 in RODRIGUES, Claudia. *Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeiro* (séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, p. 94.

⁶⁶ Cabe ressaltar que o derramar do sangue de Francisca pode ser uma alusão ao ato penitencial, pois até mesmo a própria Santa Teresa está se flagelando e pisando em espinhos na Figura 7.

descambar na idolatria, o que os tornaria pessoas influentes e consequentemente poderosas, o que não era visto com bons olhos tanto pela Igreja, quanto pela Coroa, que estava em um processo de centralização do poder.

Desta forma percebemos que o capítulo final de nossa história, escrito por João de Deus e Sepúlveda, é alterado conforme as necessidades do contexto histórico-social no qual está sendo redigido. A História age na narrativa, tal como a narrativa age perante os atores da História. Assim como o painel indica uma branda “mortificação” dos leigos, sem ignorar a importância da prestação de contas em razão do sacrifício que Cristo realizou em nosso benefício, percebemos no testamento a preocupação em redimir-se dos pecados e escapar do perigo do inferno através da confissão das falhas humanas unida a uma apelação à Paixão de Cristo.

Ao entender a narrativa proposta na nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife percebe-se uma sequência que demonstra a importância do demoníaco na construção de um bom fiel. Trata-se de uma ideia presente na lógica agostiniana: a concepção de que Deus permitiu a existência do Mal, para que dele o Bem surgisse e se fortalecesse, pois “a queda de Satanás faz parte do “plano divino” que deve conduzir à Redenção, sendo o Diabo apenas um instrumento de correção dos erros e desvios humanos, ou seja, o inimigo de Deus não passa de um meio de conversão”.⁶⁷

⁶⁷ MUCHEMBLED, 2003, p. 22.

Considerações finais

Com a realização de um exercício de interpretação que se utiliza do método iconográfico e iconológico de Panofsky, pudemos identificar os atributos, as personagens e compreender a mensagem das três obras escolhidas. Com este esforço os painéis deixam de ser imagens estáticas e isoladas e passam a contar-nos uma história dinâmica e persuasiva, característica da teatralidade barroca. A impressão que tenho é que se pudéssemos colocar em películas cinematográficas os quadros do “diretor” Sepúlveda, teríamos uma grande obra sobre o papel dos demônios, usado na evangelização pelos irmãos terceiros carmelitas do Recife.

Burke nos diz que “Panofsky insistia na ideia de que as imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura”⁶⁸. Isso fica bem claro na comparação feita entre obras similares (painéis e gravuras) que são posicionadas no tempo e no espaço e analisadas de acordo com as suas particularidades, para que assim se possa explicar as mudanças e continuidades atreladas aos contextos específicos aos quais pertenciam. Por conta disso busquei agir em concordância com as abordagens da História Social da Cultura⁶⁹, tratando as pinturas de João de Deus e Sepúlveda como produções com um importante papel no contexto sociocultural do Recife no século XVIII, pois “a construção e a manutenção das crenças do imaginário se dão num processo de longa duração. O imaginário se constrói dentro e em função de um determinado contexto social.”⁷⁰

Personagens principais no ponto de vista de nossa análise, os demônios são representados na Figura 1 realizando o mais comum de seus afazeres: o domínio do homem através da tentação, do pecado. Em oposição, Teresa percebe a influência maligna sobre o padre e busca interceder por ele. A consequência sofrida pela Santa por causa de sua intromissão na relação entre os demônios e o padre pecador é retratada na Figura 5. Saindo do

⁶⁸ BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. São Paulo: Bauru, EDUSC, 2004, p. 46.

⁶⁹ Por esta ótica podemos definir parcamente a história social da cultura como aquela que tem por objeto a sociedade, numa abordagem que privilegia por um lado a experiência dos grupos sociais – experiência esta que se constitui como resultado das relações entre grupos e no interior dos próprios grupos – ou por outro o entendimento das (supostas) estruturas sociais; valendo-se de uma “interpretação” dos costumes, hábitos, crenças, artes, etc., ou seja, da cultura. SILVA, Ribamar. *A História Social da Cultura e a História Cultural do Social: aproximações e possibilidades na pesquisa histórica em educação*. Cadernos de História da Educação, v. 9, n. 2, 2010, p.470.

⁷⁰ FELDMAN, Sérgio. A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem. Revista de História e Estudos Culturais, v. 4, n. 9, 2007, p. 4.

comum de suas ações, os demônios aqui são representados em uma ação direta, física. Ao empurrar Teresa da escada – símbolo do correto caminho espiritual a ser seguido – os vilões da história retiram a heroína de seu caminho e tentam submetê-la a seu poder.

Mas é a Figura 8 que traz o cerne de todo esse confronto. Ao dominar o padre por meio das tentações e subjugar fisicamente Santa Teresa, o exército do Diabo demonstra todo seu poder. Entretanto, por meio da Penitência e da Paixão de Cristo, Teresa reencontra o caminho da santidade e fortalece seu espírito, conseguindo desta maneira livrar-se da perseguição das forças do mal e afugentar os demônios.

Ao comentar sobre o *Breve aparelho e modo fácil para ensinar a bem morrer um cristão*, escrito pelo jesuíta Estevam de Castro, a historiadora Cláudia Rodrigues nos diz que

com base nas idéias de Jean Delumeau, percebe-se no texto do jesuíta aquela ação eclesiástica no sentido de ameaçar e, paralelamente, indicar o apaziguamento, através dos seus ritos, orações e palavras de consolo, a fim de transmitir confiança e segurança ao fiel desesperado, num esquema que parecia ser perfeitamente encadeado.⁷¹

É neste mesmo sentido que caminha a narrativa dos painéis aqui tratados, sendo os dois primeiros as “ameaças eclesiásticas” apaziguadas pela penitência encenada por Santa Teresa d’Ávila.

Com o foco na compreensão dos painéis a partir da reconstrução de uma “genealogia” iconográfica das imagens, seguiu-se os rastros da tinta, o que nos levou até a compreensão da existência de uma atualização da tradição para sua adequação ao contexto em que se insere. Na busca das atualizações realizadas para a manutenção do decoro em conformidade às necessidades da Ordem Terceira Carmelita do Recife, percebemos o templo barroco, como “uma grande encenação dramática, onde todos eram espectadores de uma experiência inebriante, inusitada, monumental”⁷², que fazia com que o “Cristão se envolvesse por completo no culto católico, introjetando-o no plano espiritual”⁷³, internalizando no fiel o modelo de conduta cristão espelhado na hagiografia de Santa Teresa, “até o ponto em que as fronteiras entre realidade e ficção, vida e representação se tornem cada vez mais tênues até desaparecer por completo, em um lugar [...] onde se leva a cabo uma completa teatralização

⁷¹ RODRIGUES, Cláudia. The Well Dying's art in Rio de Janeiro. *Varia Historia*, 2008, p. 264-65.

⁷² BAETA, Rodrigo. Teoria do Barroco. Salvador: EDUFBA; PPGAU, 2012, p. 196.

⁷³ HONOR, André Cabral. O verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial. Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, p. 132.

da vida”⁷⁴.

É possível perceber nessa grande encenação a colocação da imagem dos demônios com três facetas distintas que convergem a um objetivo comum, a renovação do processo de evangelização da população do Recife que frequentasse a Ordem Terceira do Carmo do Recife, tendo como molde os preceitos que regiam aquela sociedade, como no caso da amenização do processo de mortificação com a intenção de evitar o surgimento de concorrentes para a idolatria prestada à Igreja.

Além do mais, toda a narrativa servia como um manual para se alcançar o bem-morrer, pois a representação do demônio enquanto tentação, a exposição de sua força física como ameaça direta sobre a vida dos seres humanos e a demonstração da forma de como derrotar inimigo tão poderoso fazem parte de um discurso doutrinador no qual a imagem do Diabo faz-se necessária no combate das ações dessa mesma entidade, pois como disse São João Crisóstomo, em seu *De diabolo tentatore*: “não é para mim nenhum prazer falar-vos do diabo, mas a doutrina que este tema me sugere será muito útil para vós”⁷⁵.

⁷⁴ CHECA; TURINA, 1989, p. 161.

⁷⁵ MARCON, Marco Antonio. O Mal, o Diabo e os Agentes Esvaziadores do Bem na Doutrina Católica. *Revista Relegens Thréskeia*, v. 3, n. 1, p. 129, 2014.

Referências

Fontes

AHU_ACL_CU_COMPROMISSOS, Cod. 1941.

AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D. 8461. CD 12, Pasta 146, 003, Arquivo 469.

Bibliográficas

AGUIAR, Clarice. *Com a permissão de Deus: o papel do diabo em narrativas de milagres* (Península Ibérica séculos XIII e XIV). Brasília, Dissertação de Mestrado, 2017

ALMEIDA, Marcos. O Diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema. In: *Revista Nures*, nº. 16, set./dez, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2010.

ÁVILA, Santa Teresa. *Caminho de perfeição*, São Paulo: Paulinas, 1984.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA; PPGAU, 2012.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. 2009.

BELLUZZO, Ana. *Brasil dos Viajantes – A Propósito D’o Brasil dos Viajantes*. *Revista USP*. São Paulo: (30), Junho/Agosto 1996.

BEZARES, Luis. La dualidad de Teresa de Jesús y el proyecto de “Jesuitas descalzos”. *Hispania Sacra*, v. 68, n. 137, 2016.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BONETTI, Cristina. *O sagrado feminino e a serpente: Performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas*. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades e políticas colonizadoras em Minas Gerais*. São Paulo. Ática. 1986.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. São Paulo: Bauru, EDUSC, 2004.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Cátedra, 1993.

CALHEIROS, Luís. Entradas para um Dicionário de Estética: Vanittas Vanitas et Vanitatem - Vanitas Vanitatum - Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas. *Revista Millenium*, nº 13, 1999.

CHECA, Fernando; TURINA, José. *El barroco*, Madrid, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CLARK, Stuart. *Pensando com Demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna*. São Paulo; EDUSP, 2006.

Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563), Sessão XXV. Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>. Acesso em 30/07/2017.

FELDMAN, Sérgio. *A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem*. Revista de História e Estudos Culturais, v. 4, n. 9, 2007.

HONOR, André Cabral. *O verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2013.

HONOR, André; QUEIROZ, Rafael. *A pintura de Sepúlveda na Ordem Terceira do Carmo do Recife*. Disponível em: < <https://pinturasantateresa.wordpress.com/2017/04/21/padre-celebramissa-em-pecado-mortal/> >. Acesso em: 21/11/2017.

LOPES, Fátima Martins. *Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o Diretório Pombalino no século XVIII*. (Doutorado em História do Brasil). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

MAGALHÃES, Antonio; BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In MAGALHÃES, Antonio. *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MAHÍQUES, Rafael G. *Iconografía y Iconología*. La Historia del Arte como Historia Cultural. Volumes 1. Madrid. Encuentro, 2008.

MAHÍQUES, Rafael G. *Iconografía y Iconología*. Cuestiones de método. Volumes 2. Madrid.

Encuentro, 2011.

MARCON, Marco Antonio. O Mal, o Diabo e os Agentes Esvaziadores do Bem na Doutrina Católica. *Revista Relegens Thréskeia*, v. 3, n. 1, p. 129, 2014.

MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa, Editorial Teorema, 1991.

MORALEJO, Serafin. *Formas elocuentes*. Reflexiones sobre la teoria de la representación. Madrid: Akal, 2004.

MOURA FILHA, Maria. Artistas e artífices a serviço das irmandades religiosas do Recife nos séculos XVIII e XIX. In: FERREIRA-ALVES, Natália (coord.). *A Encomenda, o Artista, a Obra*; org. Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. - Porto: CEPSE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2010.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Lisboa: Terramar, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PINILLA MARTÍN, María José et al. *Iconografía de santa Teresa de Jesús*. 2013.

PIO, Fernando. *Historico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Cidade do Recife, Recife*, Jornal do Comércio, 1937.

RIBERA, F. de, *Vida de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Pedro Lasso, 1590. in Pinilla Martín, María José, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, Universidad de Valladolid, 2012.

RODRIGUES, Claudia. *Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

SILVA, Ribamar. *A História Social da Cultura e a História Cultural do Social: aproximações e possibilidades na pesquisa histórica em educação*. Cadernos de História da Educação, v. 9, n. 2, 2010.

SILVEIRA, Rosa. *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. Sæculum—Revista de História, Pernambuco, n. 16, 2007.

SOBRAL, Luís Felipe. No rastro de Piero. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 2, n. 79, p. 217-220, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200017&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 16 Mar. 2018.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios*. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.